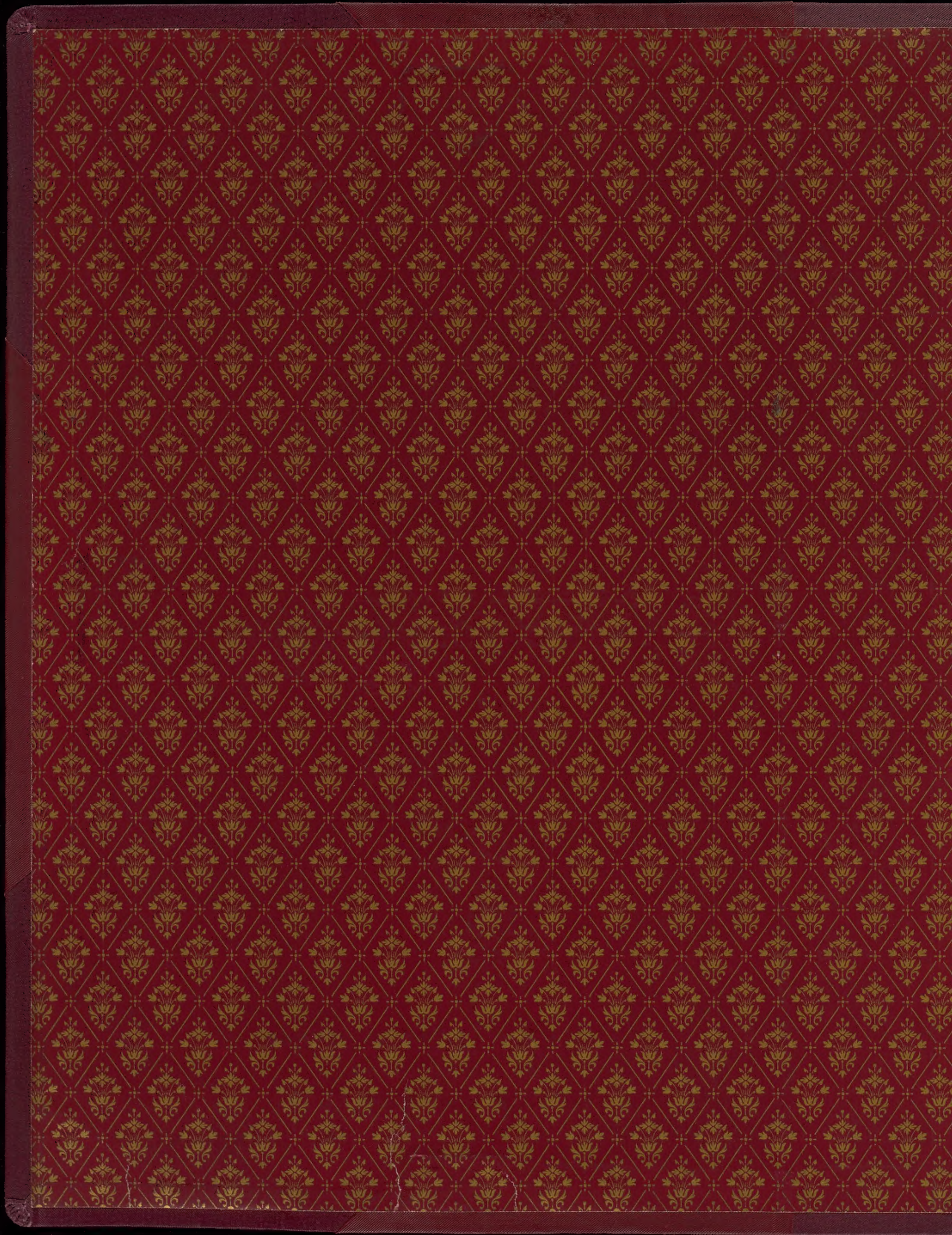
Paul FLAT



Le Musée Gustave Moreau



Société d'Edition artistique
PAVILLON DE HANOVRE
32, 34, RUE LOUIS LE GRAND, 32, 34
PARIS



LE

MUSÉE GUSTAVE MOREAU

PARIS

IMPRIMERIE DE D. DUMOULIN

5, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, 5

PAUL FLAT

LE

MUSÉE GUSTAVE MOREAU

L'ARTISTE — SON ŒUVRE — SON INFLUENCE

18 HÉLIOGRAVURES HORS TEXTE



PARIS

SOCIÉTÉ D'ÉDITION ARTISTIQUE

PAVILLON DE HANOVRE

32 ET 34, RUE LOUIS-LE-GRAND, 32 ET 34

LE MUSÉE GUSTAVE MOREAU

La destinée du peintre qui mourut voici quelques mois, en léguant à l'État la série considérable d'œuvres où s'était complu son talent, apparaît bien comme une des plus exceptionnelles et des plus curieuses qui se puissent voir. De lui, certes, on peut dire en toute justice, et sans jouer sur les mots, qu'il fut à la fois illustre et inconnu ; car son nom, qui signifiait pour les délicats l'art le plus complexe, le plus varié, le plus moderne de notre temps, n'éveillait aucun écho dans le public. Ses peintures et ses aquarelles, que les amateurs se disputaient à prix d'or, ne paraissaient plus dans les expositions depuis quelque vingt années; et cependant, parmi ceux qui s'intéressent aux choses de l'art, il n'en est pas un qui n'ait voulu visiter les œuvres dont s'enrichissaient à mesure quelques collections particulières. On savait en outre de source sûre que le peintre, désireux d'éviter tout bruit autour de son nom, et soucieux uniquement de sa réputation posthume, continuait à produire dans le silence et la solitude, et qu'un jour il nous serait donné d'embrasser l'ensemble de son effort : c'est le résultat de ce labeur ininterrompu de quarante années environ que le musée Gustave Moreau nous permet aujourd'hui d'apprécier.

Pour en bien préciser l'intérêt, je voudrais indiquer, au seuil même de cette étude, comment il me paraît double, tout à la fois d'ordre général et spécial, bien fait pour attirer et retenir quiconque voit dans une œuvre d'art autre chose que la réussite d'une habileté technique. Il ne s'agit pas, en effet, d'un artiste cantonné dans une spécialité, appliquant ses efforts à en tirer tout ce qu'elle peut rendre — et certes Gustave Moreau eût pu y réussir comme tant d'autres, car il avait des dons merveilleux de pur peintre ; — il s'agit, au

contraire, d'un esprit qui ne voyait dans les arts plastiques qu'un moyen de fixer les manifestations innombrables de la vie, de traduire en formes expressives les douleurs et les joies de l'âme, bref de créer un *art d'expression* qui fût apte à tout dire, usant de tous les modes, depuis le mode *héroïque*, qui répond aux ambitions les plus hautes, jusqu'au mode *intime* par où peuvent être touchées les aspirations les plus secrètes. Visant sans cesse à reculer jusqu'à ses extrêmes limites le domaine de la peinture, il nous semble profondément moderne en ceci surtout qu'il sentit, mieux qu'aucun autre de ce temps, la pénétration réciproque des différents arts, et qu'il y collabora pour sa part, en y cherchant des moyens d'expression qui, jusqu'alors, n'avaient pas été introduits dans la peinture. Il ne faut pas voir ailleurs la raison de ses premiers succès, le secret de la prise décisive qu'il exerça tout d'abord, et dès ses premières œuvres, sur les esprits cultivés qui, lassés, écœurés des formules étroitement réalistes où se confinait la peinture, saluèrent en lui le promoteur d'un art nouveau répondant à un idéal plus noble et à des aspirations plus hautes.

Encore ne serait-ce point suffisant pour fonder sa renommée de façon durable. Car les aspirations, même les plus hautes, d'un peintre ne servent de rien si elles ne se traduisent en œuvres dénotant une maîtrise dans l'ordre de son art, et c'est ici que nous touchons à l'intérêt tout spécial dont je parlais plus haut. S'il est exact, en effet, que les esprits cultivés de toute catégorie, surtout les esprits à tournure littéraire, goûteront une satisfaction de qualité rare à interroger l'œuvre de celui qui, avant d'être un peintre, fut une âme méditative et réfléchie, sans doute aussi n'est-il pas moins juste d'ajouter que les spécialistes de la peinture y pourront puiser d'utiles et féconds enseignements. Ils y verront une des plus belles applications que je sache de cette loi d'évolution progressive du talent qui s'applique, avec une rigueur d'autant plus précise en notre temps que les besoins y sont plus complexes,

à toutes les productions de la pensée. Ils y pourront suivre pas à pas, et dans ses étapes successives, à travers les hésitations et les tâtonnements, depuis les essais du début jusqu'à la conquête décisive de la personnalité, les transformations logiques d'un talent qui s'est cherché lui-même avec ardeur et conscience, et dont la plus chère conviction, sans doute, était qu'un artiste n'est jamais *arrivé*, au sens trop commode où l'on entend ce mot, pour marquer qu'il n'a plus de progrès à faire, mais bien au contraire, comme on l'a dit si justement, qu'il est dans un état de perpétuel devenir. Cette vérité, d'ordre tout psychologique, Gustave Moreau l'a démontrée par son exemple et par son œuvre, et s'il avait vécu plus longtemps, il n'eût fait qu'en apporter des preuves nouvelles. A ce seul point de vue, et quand même, indépendamment de sa beauté propre, le nouveau musée ne serait qu'un lieu d'enseignement de la plus haute édification pour des jeunes gens qui se cherchent en interrogeant leurs devanciers, il faudrait applaudir à l'heureuse idée d'où il est sorti, comme aux libérales intentions qui inspirèrent son fondateur.

L'intérêt supérieur de cet ensemble, c'est qu'on y peut suivre la pensée et l'effort d'un même esprit à toutes les phases de son développement, durant une période de cinquante années. D'habitude, lorsqu'on veut reconstituer la carrière d'un artiste, on se heurte à cette difficulté de ne pouvoir embrasser d'un coup d'œil l'ensemble de son œuvre éparse dans les collections. Voyez ce qui est advenu pour Delacroix : on ne l'a véritablement bien connu que le jour où fut organisée, en son honneur, l'admirable exposition de l'École des Beaux-Arts. Mais, pour celui qui nous occupe, tout est ramassé là en une double galerie, depuis les dessins et les esquisses, qui représentent le premier jet de sa pensée, jusqu'aux vastes compositions où s'affirme sa science du groupement, son amour des riches ordonnances. Voilà pourquoi lui-même il attachait tant d'importance à la réalisation de son projet le plus cher. Il y a là — et je voudrais qu'on ne craignît pas de le mettre en évidence — un

petit tableau qui porte cette mention de sa main : *Concours d'esquisse peinte. Atelier Picot.* 1848. C'est le premier essai : il avait alors vingt-deux ans, et certes, il serait désirable que tout jeune artiste, venu ici pour interroger avec recueillement et respect cette belle destinée, pût s'arrêter devant cette œuvre et méditer quelques instants. J'aimerais seulement qu'il ne le fît qu'à la fin de sa visite, et quand il aurait vu les morceaux décisifs de la maturité. Alors, il se dirait : « Le cerveau qui a conçu, la main qui a exécuté ce tableau, ce sont les mêmes qui conçurent et exécutèrent par la suite tant d'œuvres accomplies, si hautes de pensées, si pures de réalisation. » Et s'il avait connu quelqu'une de ces défaillances familières aux artistes, et que n'évitent pas les mieux doués, sans doute reprendrait-il confiance en confrontant le point de départ et le point d'arrivée : une telle visite ne lui serait pas seulement un magnifique enseignement, mais un haut réconfort moral.

Gustave Moreau débuta donc à l'atelier Picot vers 1848, et l'essai dont nous parlons, peint évidemment sous l'œil sévère du professeur, nous est un spécimen du genre de travail auquel on s'y livrait. C'est bien, en effet, l'application la plus étroite et la plus routinière, la copie servile de la tradition. Sans doute, le peintre des *Salomé* songeait-il à cette esquisse, lorsque, commentant sa vie et son développement personnel, il répétait à ses élèves : « Songez que j'ai commencé par travailler à l'atelier Picot. » Quelque opinion que l'on ait d'un pareil début, on imagine aisément qu'il n'était pas pour plaire à cette nature enthousiaste. Mais à qui s'adresser ? Car, à cet âge, l'esprit en pleine formation a besoin de maîtres sur qui s'appuyer ; et Gustave Moreau, qui devait être dans l'avenir un *peintre de tradition* dans la plus haute et la plus large acception du terme, en éprouvait le besoin plus qu'aucun autre. C'est ici que commence pour lui la période que l'on peut bien dire romantique, puisqu'elle se marque par l'influence d'Eugène Delacroix et de Théodore Chassériau.

Vers cette date de 1850, à quel autre que Delacroix aurait pu songer tout d'abord un jeune esprit plein d'ardeur, aimant passionnément la peinture, et cherchant un appui chez ses devanciers les plus proches? Le maître du romantisme était alors dans tout l'éclat de son talent, encore contesté, mais ayant conquis sa place et son rang par l'audace de ses œuvres. Gustave Moreau eut l'occasion de voir Delacroix, car nous lisons dans le *Journal* du maître cette mention qui porte la date du 10 octobre 1856 : « Convoi du pauvre Chassériau. J'y trouve Dauzats, Diaz, et le jeune Moreau, le peintre; il me plaît assez. » Il ne paraît pas que leurs relations aient eu de suite. Mais l'admiration pour le grand romantique et son influence transparaissent en quelques tableaux caractéristiques de cette première période, qui sont de la plus réelle importance. Cette influence, Gustave Moreau l'a subie, acceptée et voulue, non pas seulement dans l'exécution, mais encore dans la conception première et le choix des sujets. Il était de ceux qui ne croient pas à l'éclosion spontanée du talent, à la manifestation soudaine de la personnalité, mais qui pensent, au contraire, que l'originalité d'un artiste, à notre époque surtout, ne peut se dégager que lentement, après des transformations successives. Voici donc la *Légende du roi Canut*, où tout est romantique, du plus pur romantisme à la Delacroix, depuis la conception première, le geste du roi tourné vers ses courtisans, le ton de la draperie rouge qui l'enveloppe, la couleur dramatique du ciel et de la mer qui fait aussitôt penser à la *Barque du Dante*..., et, comme il advient toujours dans ces sortes de mainmise si immédiates, il n'est pas jusqu'aux défauts du maître qui ne s'y trouvent reproduits. Les mains sont *jetées* comme celles qu'avait l'habitude de peindre Delacroix, c'est-à-dire à peine indiquées, et l'artiste qui, dans ses œuvres personnelles, atteindra plus tard à une telle beauté de forme, à une telle noblesse d'attitude, tombe ici dans l'erreur même de celui qui l'inspire. L'influence paraît jusque dans le choix des sujets. Voici, en effet, dans ce musée, deux petites compositions se

rattachant à la légende d'*Hamlet*, et conçues tout à fait dans la manière de Delacroix. La première est un *Hamlet* assis, tenant un crâne dans sa main droite. L'appartement est somptueux : un rideau rouge de ton superbe, et qui fait songer à celui que peignit Delacroix dans *Hamlet et Polonius*, découvre un paysage lointain et fantastique. Hamlet rêve, le menton appuyé sur sa main; visage bien romantique aussi, mais d'une suprême distinction, d'une distinction exquise, plus renfermée, plus contenue dans sa valeur expressive que les physionomies habituelles à Delacroix, et d'une signification intérieure plus haute; il me semble y voir comme un premier apport de la personnalité qui s'affirmera plus tard. Joignons-y l'*Hamlet au bord de la fosse*, où tout est influencé de Delacroix, où le type même d'Hamlet descend directement du grand frère romantique, et une petite toile encore dans le goût espagnol, représentant un jeune homme assis auprès d'une jeune femme, qui se réfère aux mêmes besoins d'art, comme il accuse les mêmes tendances.

Mais Delacroix, pour grand qu'il fût, n'était pas tout dans le mouvement romantique. Sans doute, il représentait au mieux la vie, la passion, le drame intime de l'âme aux prises avec des sentiments tendus et violents, toutes choses qu'il avait su traduire par une gesticulation éloquente, une mimique expressive, des magnificences de palette que nul autre avant lui n'avait connues; et l'on conçoit l'enthousiasme que le jeune Gustave Moreau, au sortir du froid enseignement de Picot, pouvait éprouver devant la légende d'*Hamlet* ou les scènes de *Faust*, interprétées comme sut le faire ce maître admirable, malgré ses défaillances. A côté de lui, il y avait un autre peintre plus calme, plus mesuré, plus *plastique*, si j'ose dire, plus soucieux des sources antiques et de l'enseignement de la Grèce, qui, certes, ne répudiait aucune des ressources de couleur que Delacroix avait inaugurées, mais qui y joignait une préoccupation des formes et un sens décoratif dont il faut bien reconnaître que celui-ci était dépourvu. A cette désignation vous l'avez reconnu. Si Delacroix doit

être dit le dieu du romantisme, Théodore Chassériau en sera justement qualifié le grand prêtre..., et s'il lui avait été donné de remplir toute sa destinée, s'il n'avait été prématurément enlevé dans la fleur de sa jeunesse, nul doute qu'il eût tenu les nobles promesses des débuts. Tel est bien le sens symbolique de la belle composition : *le Jeune homme et la mort*, que Gustave Moreau devait imaginer plus tard, tout à la fois pour exprimer la mélancolie de cette jeunesse si tôt ravie, et manifester devant tous un culte cher à son cœur. Cette influence de Chassériau, Gustave Moreau ne l'a jamais niée; non seulement il ne l'a pas niée, mais il a voulu l'affirmer, il s'en est fait honneur; et pour mieux préciser plus tard ce que devait son propre talent à cet élégant et charmant génie, il lui rendit hommage dans *le Jeune homme et la mort*. Peut-être même convient-il de chercher plus avant encore les raisons secrètes de cette préférence. Après avoir noté le retour à l'antique largement interprété et la résurrection du sens décoratif comme les deux traits caractéristiques de Chassériau, il faut y joindre cette suprême élégance de forme, et surtout cette compréhension d'une beauté féminine tout à la fois antique et moderne, dont quelques personnifications fixées par son pinceau seront dans l'avenir son plus grand honneur et sa vraie gloire. Telle est, du moins je ne crois pas me tromper, la raison décisive d'un culte qui s'affirma chez Gustave Moreau toujours croissant. Au terme d'une existence remplie par cinquante années de labeur et de production ininterrompue, quand l'ancien élève de Picot, faisant un retour sur lui-même, interrogeait son œuvre pour y chercher ce qui avait le plus de chance de vivre, à cette heure sans doute il voyait surgir dans sa pensée le cortège gracieux et séduisant de ses créations féminines : ses *Dalila,* ses *Bethsabée*, ses *Salomé*, et, sans doute, au même instant aussi, sa tendresse reconnaissante allait à celui qui, durant les années inquiètes où l'on se cherche anxieusement, avait été son premier initiateur dans un ordre de beauté où depuis il était passé maître !

Il se plaisait à raconter lui-même de quelle manière s'était accomplie cette libération de l'enseignement traditionaliste, au sens étroit des ateliers du temps. Fils d'un homme distingué qui avait été architecte de Louis-Philippe, le jeune Gustave Moreau conduisit un jour son père dans les salles de l'ancienne Cour des Comptes que Chassériau venait de décorer. Il s'agissait, nul ne l'ignore, de ces belles compositions allégoriques dont une partie fut détruite par les incendies de la Commune, et dont les derniers vestiges viennent d'être recueillis par les soins pieux d'un comité d'artistes et d'amateurs. Le père regarda longuement, silencieusement, sans commentaires ; puis quand il eut terminé, son fils lui dit : « L'auteur de ces fresques n'est passé par aucun des ateliers de Paris. Il a travaillé simplement en s'inspirant des maîtres et de l'antique. — Eh bien ! fais comme lui, répliqua le père. Tu peux maintenant quitter M. Picot. » N'attachons pas à cette anecdote plus d'importance qu'il ne convient, et voyons-y seulement l'affirmation d'une nature riche, indépendante, jusqu'alors contrariée dans ses tendances par un enseignement dont il sentait les bornes trop étroites, et qui aspirait à choisir lui-même ses maîtres. Entre tous Chassériau fut le plus cher, et nous pouvons suivre les traces de son influence en plusieurs peintures caractéristiques de ce musée. C'est d'abord un *Darius en fuite*. Le roi poursuivi et blessé est étendu au bord d'une rivière, y puisant l'eau qu'il porte à sa bouche pour se désaltérer. Un tout jeune homme est à genoux près de lui et se penche pour le soutenir. Au loin, des soldats et des chevaux, puis un homme dont le torse est nu et qui maintient un cheval frémissant... Nous parlions de la suprême élégance et de la distinction du décorateur de la Cour des Comptes : on la retrouve en ce tableau, du même caractère et du même style évidemment voulus, dans la physionomie souffrante du Darius épuisé, dans le visage compatissant du jeune page à genoux ; elle apparaît aussi dans l'assemblage des tonalités, bien que la peinture ne soit pas très poussée. Gustave Moreau avait dès cette époque le sens

de groupement et de composition savante qu'il admirait dans les fresques de la Cour des Comptes. Du même temps et de la même influence aussi ce grand tableau des *Filles de Thestius*, qu'il reprendra plus tard et qu'il agrandira, auquel il ajoutera des parties purement ornementales, pour satisfaire à ce besoin de complexité décorative qui est un des traits les plus accusés de son talent parvenu à la maturité. Mais dans sa partie centrale, et tel qu'il fut conçu d'abord en 1853, il se rattache nettement à l'influence de Chassériau.

La même observation s'applique à la grande composition des *Prétendants*, qui est une des pièces capitales de ce musée. Ici encore, comme pour les *Filles de Thestius*, nous sommes en présence d'une peinture conçue, exécutée dans sa partie centrale à l'époque de la jeunesse, puis reprise, agrandie, complétée dans les dernières années de sa vie : aussi bien convient-il de s'y arrêter, à raison de son importance comme œuvre et comme indication d'une poétique nouvelle; on n'y saurait méconnaître le double apport d'une personnalité qui s'affirme, dans le choix des sujets d'abord, puis ensuite dans l'exécution. Avec cette peinture des *Prétendants* apparaît nettement pour la première fois ce besoin, désormais constant, d'emprunter aux mythes des littératures disparues leur signification humaine éternellement expressive, éternellement vivante, pour traduire la perpétuité à travers les âges des mêmes joies et des mêmes souffrances, des mêmes inquiétudes et des mêmes passions. On connaît l'épisode fameux de l'*Odyssée* dans lequel Ulysse transperce de flèches les prétendants à la main de Pénélope : — « Alors Athènè, tueuse d'hommes, agita l'égide au faîte de la salle, et les prétendants furent épouvantés, et ils se dispersèrent dans la salle comme un troupeau de bœufs que tourmente au printemps, quand les jours sont longs, un taon aux couleurs variées. De même que des vautours aux ongles et aux becs recourbés, descendus des montagnes, poursuivent les oiseaux effrayés qui se dispersent de la plaine dans les nuées, et les tuent sans qu'ils puissent se sauver par la fuite, tandis que

les laboureurs s'en réjouissent, de même Ulysse et ses compagnons se ruaient par la demeure sur les prétendants, et les frappaient de tous côtés; et un horrible bruit de gémissements et de coups s'élevait, et la terre ruisselait de sang. » — Tel est le passage qui, dans le long épisode de l'*Odyssée*, devint l'origine de cette vaste composition. Il n'en paraîtra au premier abord qu'une grandiose illustration, car les indications descriptives du poète s'y trouvent fidèlement observées. Mais je voudrais montrer comment dans l'invention le jeune peintre apportait déjà sa note de personnalité transparente, aussi bien que dans l'invention de certaines figures qui nous font pressentir les œuvres de la maturité. Sans doute la partie centrale est bien du même artiste qui a peint les *Filles de Thestius,* et qui est resté jusqu'alors un disciple de Chassériau. Parmi les guerriers qui tombent percés des flèches d'Ulysse, il y a bien des attitudes voulues, raides et peut-être guindées, des parties froides et, disons le mot, légèrement convenues. Allons plus loin encore, si vous voulez, et reconnaissons qu'on y sent cette influence traditionaliste d'école, au sens étroit que nous marquions plus haut : le peintre est loin d'avoir acquis la liberté de facture qu'il montrera plus loin. Mais laissons de côté cette partie centrale, pour nous arrêter à ces deux figures exquises, d'inspiration toute moderne et d'exécution toute personnelle : le poète blessé qui lève les bras et va mourir, symbolisé par ce gracieux adolescent, élégant comme une fleur et d'une beauté de femme; puis cet autre encore à genoux sur la gauche du tableau, qui tient contre lui un animal familier. Ces deux figures sont vraiment sœurs, issues d'une même sensibilité, et donnant la note de tendresse introduite par l'artiste qui fut poète en ceci dans cet âpre sujet : voilà pour l'invention. Ajoutons qu'elles ne doivent rien à personne, à aucun artiste d'aucun temps, pour leur valeur expressive, car elles traduisent la sensibilité propre du peintre, et ce premier apport de grâce féminine que nous retrouverons bientôt s'accusant et s'accentuant chez

le peintre parvenu à la maturité. S'il fallait un exemple de l'évolution progressive et des conquêtes partielles d'un talent contemporain, ce tableau des *Prétendants* en pourrait être un merveilleux : c'est à ce point de vue qu'il convient avant tout de l'envisager. Je sais les objections qu'on ne manquera pas d'y faire : le caractère traditionaliste de certaines attitudes, l'absence d'accord entre certains tons, — la chose d'ailleurs est trop évidente, puisque la peinture est demeurée inachevée. Il n'en reste pas moins que cette vaste composition, à laquelle il attachait lui-même une importance majeure, est essentielle dans le développement de l'artiste, puisqu'à côté des hésitations et des défaillances inévitables chez un débutant de vingt-sept ans, nous y trouvons des morceaux accomplis, de la plus touchante et de la plus rare sensibilité.

En 1860, Gustave Moreau partait pour l'Italie, avec l'intention d'y demeurer plusieurs années. Sans doute éprouvait-il alors cette lassitude de la vie de Paris, bien connue des artistes, qui les pousse à chercher un milieu vivifiant, pour se replier sur eux-mêmes en interrogeant les maîtres. Le voyage d'Italie, si parfaitement inutile à tant de peintres dont les yeux et l'esprit sont invinciblement rebelles à ce magnifique enseignement, on se représente quel excitant ce dut être pour une intelligence aux besoins déjà complexes, et qui avait le sens inné des grandes et saines traditions d'art largement entendues. J'imagine qu'il dut y avoir là pour lui de ces rencontres, de ces joies spirituelles, qui pour une âme éprise de beauté passent toutes autres en séductions. A une date où la curiosité s'attachait exclusivement aux artistes du seizième siècle, où Véronèse et Titien, Raphaël et Michel-Ange apparaissaient comme les dieux souverains de l'art, tandis que les maîtres du quinzième étaient encore, sinon inconnus, du moins parfaitement méconnus, vingt années avant qu'une nouvelle renaissance se produisît pour leur gloire, le jeune peintre alla d'instinct vers eux, guidé par son seul goût, et pressentant de quel merveilleux enseigne-

ment, sans analogue possible au point de vue des qualités de peinture, devait être à Venise l'œuvre des Bellini et des Carpaccio, comme à Florence, au point de vue du dessin et du rythme des formes, celle des Lippi, des Bartolomeo, des Benozzo Gozzoli. Il eut évidemment devant elles, non pas seulement la révélation de la plus haute et de la plus pure beauté, mais aussi la confirmation d'une de ses chères idées d'art, je veux dire la souveraine efficacité de la tradition dans le sens large et libéral du mot. Il racontait à ses élèves comment, une après-midi d'hiver à Venise, dans une des salles de l'Académie, qui n'était pas encore à cette époque le musée merveilleusement disposé que l'on voit aujourd'hui, il avait pu faire le calque de plusieurs figures empruntées aux scènes de la *Vie de sainte Ursule*, par Carpaccio. On trouve, dans l'hôtel de la rue la Rochefoucauld, l'interprétation brillante d'une de ces compositions, la troisième de la série, comme aussi une très belle copie du *Saint-Georges terrassant le dragon*, tirée des décorations de l'église Saint-Georges-des-Esclavons à Venise. Qui donc à cette époque, parmi les artistes ou les critiques, avait jamais prononcé le nom de Vittore Carpaccio, dont les œuvres aujourd'hui même sont encore si peu connues? Mais le véritable talent devine et pressent l'avenir, et certes Gustave Moreau ne contribua pas médiocrement pour sa part à cette recrudescence du culte des premiers maîtres.

Examiné dans les œuvres qui suivent immédiatement le retour d'Italie, le nouveau musée montre encore chez le peintre cette incertitude, ce trouble, ces hésitations d'une nature d'artiste qui se cherche anxieusement, et qui est sollicitée en des sens différents. Rien n'est intéressant comme de comparer ces productions d'une même période, en leur demandant de nous livrer l'énigme de cet esprit. Voici par exemple l'*Europe* et le *Prométhée*, qui de toutes sont les plus traditionnelles, les moins libres de facture, les moins spontanées, et ne paraissent que des interprétations un peu étroites et précises des mythes connus. Assurément, si Gustave Moreau n'avait jamais dépassé ce style, il ne

serait pas devenu le peintre cher aux esprits cultivés qui s'affirma par la suite; et si son musée présente un intérêt à ce point immédiat, n'est-ce pas précisément qu'avec des exemplaires de toutes les périodes de la vie du peintre on y suit dans toute sa rigueur la marche de son esprit ? L'exemple prend toute sa valeur quand il s'agit de sujets esquissés pour la première fois dans la jeunesse, puis repris et traités définitivement dans les dernières années : tels ce *Saint-Sébastien* et cette *Pasiphaé*, dont les collectionneurs possèdent de magnifiques et libres interprétations, et dont nous voyons ici comme la première idée insuffisamment formulée. Voici encore des compositions de cette période, qui nous touchent davantage par un premier apport de modernité : le *Tarquin devant Lucrèce*, la *Fée dans une grotte*, cette dernière surtout, beaucoup plus poussée comme peinture, dénotant un sens de la couleur que ne marquent pas les précédentes, surtout un souci d'invention qui fait aussitôt songer à ces œuvres connues : *Œdipe et le Sphinx* de Rome, la *Tête d'Orphée* du Luxembourg, la *Médée* des collections particulières. Il y a dans toute cette période une hésitation, des tâtonnements, qui ne sont pas pour surprendre dans un esprit aussi curieux que le sien, et toujours cette complexité de besoins qui semble bien, à toutes les périodes de son développement, le trait distinctif de sa nature, et qui le pousse, si jeune encore, à vouloir toujours étendre les moyens d'expression, agrandir le domaine d'un art qui ne sera jamais assez vaste à son gré.

Du style et de l'influence italienne proprement dite sont issues des œuvres comme ces deux vastes compositions : *Hésiode et les Muses*, les *Muses quittant Apollon,* véritable dyptique, qu'il convient de ne jamais séparer pour l'unité d'inspiration qui les relie, autant que pour la similitude de facture. S'il y faut voir le résultat de l'influence italienne, c'est dans le groupement et le rythme des figures, où l'on trouve comme un enseignement immédiat des Florentins. J'imagine que, durant le long séjour que Gustave Moreau fit à Florence, ce

qui par-dessus tout avait dû toucher le jeune artiste, c'est la révélation de la beauté décorative, comme à Venise et devant les premiers maîtres du quinzième siècle, il avait connu celle de la magnificence d'un coloris qui n'a pas d'égal. Dans les chapelles des églises, devant les décorations des palais, et jusque dans les cellules des couvents, s'affirmait pour lui cette vérité d'art, qu'une composition décorative n'existe qu'à la faveur du rythme des formes, et de la réponse harmonieuse des lignes. Ce fut bien là, pour cet esprit avide d'apprendre, le haut enseignement des fresques florentines, en même temps que la libération définitive de la tradition d'école entendue de façon trop étroite. Lorsqu'on examine l'une après l'autre — et il paraît bien que telle fut la pensée directrice des organisateurs du musée[1] — une œuvre des premiers débuts comme les *Filles de Thestius* où se sent encore l'ordonnance monotone du style d'école, et cet *Hésiode parmi les Muses* ou ces *Muses quittant Apollon*, on voit aussitôt la transformation du style, l'amplitude de la manière nouvelle : on sent la valeur de cette libération par l'étude et l'assimilation merveilleusement intelligente des grands maîtres décorateurs.

Est-ce à dire que l'influence italienne soit tout en de pareilles compositions, et qu'il y faille voir seulement l'apport d'un style nouveau emprunté aux maîtres dont il avait eu la révélation ? Ce serait profondément injuste ; ce serait aussi méconnaître absolument la part de personnalité qui s'affirme dans la conception poétique de l'œuvre. Déjà l'idéal propre à l'artiste apparaît dans l'invention de ces charmantes têtes de femmes qui sont bien à lui et ne sont qu'à lui. Ces gracieuses et sveltes figures, si idéales et si modernes à la fois, qui quittent Apollon leur père pour se répandre en lumineux cortège à travers le monde qu'elles vont instruire, ont bien déjà la griffe du maître : ce sont les filles de son cerveau et de ses rêves. Nul autre que lui ne les pouvait

1. Il convient ici de rendre publiquement hommage au noble sentiment d'amitié qui, dans la personne de M. Henri Rupp, a présidé, d'un goût exquis, à l'organisation de ce beau musée.

imaginer : peintes avec amour, elles répondent bien au besoin qu'accentuera chaque œuvre de la période nouvelle. Qu'elles quittent le dieu de la poésie, ou qu'elles se prosternent aux genoux d'Hésiode en hommage au poète, elles sont comme une première ébauche de ces créations féminines si raffinées et si impressionnantes, par où le peintre a donné sa note et su toucher les fibres les plus délicates de notre cœur. Désormais Gustave Moreau a une conception de la femme qui lui est propre : quel plus bel éloge faire d'un artiste ! Sans doute elle ira s'accentuant davantage avec les peintures de la dernière manière ; elle prendra ce relief, cette intensité expressive que nous verrons plus tard. Mais déjà elle existe, cette maîtresse qualité d'invention qui sera, dans l'avenir, sa véritable gloire et sans doute sa meilleure raison de durer.

La plus évidente affirmation de cet accord entre un idéal tout moderne et des moyens expressifs se rattachant à ceux des Florentins par le caractère décoratif, nous la trouvons dans son grand tableau des *Rois mages*. Que le peintre, en l'esquissant, ait songé aux décorations de la chapelle du palais Ricardi de Florence, ou que du moins dans cet obscur domaine de l'inconscient où s'élaborent parfois les plus hautes conceptions des artistes, le grand style du chef-d'œuvre de Benozzo Gozzoli ait réagi sur son style à lui, la chose paraît trop évidente pour être contestée. L'ordonnance de la partie centrale marque ces préoccupations de groupement, ce rythme des lignes si cher aux Florentins, et l'observation paraîtra plus saisissante encore si l'on examine de près les indications purement décoratives dans le détail d'une peinture qui malheureusement n'est pas terminée. Mais si maintenant on s'arrête à l'expression physionomique des personnages, à l'idéal qu'ils incarnent, on est aussi frappé par l'apport de modernité dans le regard des Rois mages, par ce je ne sais quoi que l'on n'avait encore ni vu ni soupçonné autre part, et qui est plus frappant encore dans cette conception poétique que dans la réalisation féminine des muses. Ces figures anxieuses et fixes avec leurs yeux assoiffés d'idéal

et tendus vers l'étoile lointaine répondent bien au caractère comme à la portée symbolique des œuvres futures où l'artiste ne relèvera que de lui-même.

Désormais Gustave Moreau possède sa poétique à lui, ses moyens d'expression personnels, et nous atteignons à une période de son développement où s'opère de façon définitive la fusion des influences diverses qui contribuèrent à former son talent, pour donner naissance à un art qui nous touche par sa valeur expressive. L'artiste a maintenant quarante ans, ce qui signifie la pleine force et la maturité ; et si l'on songe qu'il a encore devant lui trente années de production ininterrompue, on se représente l'importance de son effort. Sans doute les sujets qu'il traitera ne sortiront jamais du cadre des légendes et des mythes antiques qui lui sont chers par-dessus tout... Quoi d'étonnant à cela ? puisque sa conviction profonde, la base de son esthétique, si j'ose dire, est qu'en eux se trouve la part d'humanité douloureuse essentielle à chaque âge : entendez qu'il n'est point de passion, si subtile ou si ardente soit-elle, qui ne puisse trouver sa traduction symbolique dans les légendes des littératures disparues. Mais il saura si bien les rajeunir par la manière dont il les développera, que nous ne serons plus sensibles au trait lui-même, mais seulement à la valeur du symbole qu'il traduit. Telle est bien la faculté maîtresse qu'il convient de noter en ce talent mûr désormais : cette puissance de *renouvellement* qui jusqu'alors ne nous était apparue que fragmentaire, en certaines figures isolées, et qui maintenant régira les ensembles. Et c'est, il faut le reconnaître, la seule façon admissible de toucher à des sujets qu'une tradition séculaire semble avoir épuisés... Par où l'artiste atteindra-t-il à ce renouvellement ? D'abord par la valeur et la portée d'une interprétation plus large ; le sens de ces symboles et de ces mythes, il saura l'agrandir et l'adapter à nos exigences modernes, en élargissant le cercle de leur application jusqu'à des nuances de sensibilité qui jusqu'alors semblaient échapper à leur prise ; ainsi nous le verrons reprendre le mythe clas-

sique et trop précis de *Léda* pour lui donner un sens que nul avant lui n'avait soupçonné. Ce sera ensuite par la variété, par l'imprévu des attitudes et du geste : traitant à son tour et pour la millième fois après tant d'autres ce thème rebattu de la *Madone avec l'Enfant*, Gustave Moreau est bien trop artiste pour ne pas sentir que nul n'a plus le droit d'y toucher désormais s'il ne sait inventer une attitude nouvelle... Alors il trouve ce geste inattendu de l'Enfant-Dieu qui, de sa petite main grêle, bénit la tête inclinée de la Madone. Faut-il encore rappeler, dans la grande peinture des *Prétendants*, le charmant détail du poète expirant dans sa grâce et sa jeunesse de fleur prématurément fauchée ? Ce n'est plus seulement la légende homérique qui vient ainsi jusqu'à nous, mais une note de sensibilité exquise qui nous fait oublier la précision du document littéraire et nous entraîne à rêver avec le peintre... Ce sera encore par l'expression physionomique et l'acuité du regard, j'allais dire par l'intensité de vie intérieure que dénotent certaines de ses figures : qualité toute moderne, celle-là, et sans laquelle nul artiste ne peut songer à nous émouvoir. Ce sera enfin par la création tout originale et personnelle du type de beauté qui circule à travers ses compositions de la dernière manière, reparaît dans ses œuvres peintes comme un thème riche et sonore dans un large développement musical, et fait de cet artiste le plus troublant interprète de l'âme féminine dont notre temps puisse se glorifier.

Choisissons, dans le cycle des littératures païennes, et parmi les innombrables sujets qu'il a traités, quelques exemples pour mettre en lumière la poétique de Gustave Moreau. J'ai indiqué le mythe de *Léda*. L'histoire de la peinture pendant la Renaissance nous montre qu'il fut conçu uniquement comme un symbole de volupté, et les interprétations plastiques de cette légende à travers les âges conservent une signification parfaitement identique. Gustave Moreau, lui aussi sans doute, aux heures de la première jeunesse, céda à son imagination sensuelle, et s'en tint à la traduction toute

païenne du mythe : nous en voyons ici même plusieurs exemples. Mais il atteignit avec l'âge à une compréhension plus haute du symbole dont il fixa lui-même la portée dans une page littéraire retrouvée parmi ses notes et que nous transcrivons ici, car elle nous fait toucher du doigt le fond de sa nature d'artiste et de ses aspirations : — « Le Dieu se manifeste, la foudre éclate : l'amour terrestre fuit au loin. Le cygne-roi, auréolé, au regard sombre, pose sa tête sur celle de la blanche figure toute repliée en elle-même, dans la pose hiératique d'initiée, humble sous ce sacre divin. L'incantation se manifeste. Le Dieu pénètre, s'incarne en cette beauté pure. Le mystère s'accomplit, et devant ce groupe sacré et religieux se dressent deux génies accompagnés de l'aigle porteur des attributs divins, la tiare et la foudre. Ils tiennent devant Léda cette offrande divine, officiants de ce Dieu s'oubliant dans son rêve. Et la Nature entière tremble et s'incline : les Faunes, les Dryades, les Satyres et les Nymphes se prosternent et adorent; tandis que le grand Pan, symbolisant toute la nature dans un geste de prêtre, appelle tout ce qui vit à la contemplation du mystère. » — Tel est le sens idéalisé, épuré si j'ose dire, et renouvelé par une imagination de notre temps, de la magnifique peinture qui se trouve en ce musée, œuvre de la dernière manière de l'artiste et des plus poussées comme exécution, où nous voyons la grande figure de Léda, blanche et gracieuse comme une fleur inclinée, glorifiant la grâce et la chasteté féminines, tandis que le cygne étend au-dessus d'elle son cou replié et que des enfants descendus du ciel présentent et soutiennent une couronne.

Rien ne sert l'inspiration de l'artiste autant que ces grandes figures des littératures antiques, Léda, Pasiphaé, Messaline, qui concentrent en elles toute une catégorie de sentiments et, par là, sous le pinceau du peintre, deviennent au plus haut point expressives de symboles. De cette dernière, Messaline, le musée Moreau nous offre une double interprétation, identique par l'idée, mais qui eût été différente d'exécution si le temps l'avait permis. L'une

est la préparation d'une grande toile inachevée, et l'autre une toute petite mais incomparable aquarelle, des plus poussées, des plus riches comme couleur, des plus séduisantes qu'il ait signées. On y voit la grande figure de Messaline debout, impassible et froide comme une statue, le genou plié sur un lit de repos, le regard perdu dans le lointain, tandis qu'un adorateur à genoux l'enlace de ses bras, dans une attitude suppliante. Le peintre a voulu traduire, dans la *Messaline* comme dans la *Pasiphaé*, la puissance souveraine et fascinatrice de l'instinct : il s'est volontairement écarté de la littéralité du trait historique ou légendaire, pour donner à sa création plastique un caractère de généralité que l'anecdote isolée ne pouvait revêtir : tel est le point de départ de ces deux œuvres, comme de son *Tarquin,* de son *Hercule devant l'Hydre,* magnifique symbole de jeunesse triomphante; enfin de sa grande composition d'*Alexandre* à laquelle il convient pourtant d'ajouter quelque autre chose encore, si l'on veut se rendre un compte exact des hautes visées de l'artiste.

Ici, en effet, nous devons revenir à cette complexité des besoins par où Gustave Moreau, durant toute sa carrière, s'affirma si moderne, jamais plus cependant que dans la dernière période de sa production, car il ambitionna un élargissement de plus en plus grand du domaine de la peinture, à laquelle il eût voulu communiquer une signification précise et nuancée comme celle de la littérature, ondoyante et infinie comme celle de la musique... Ambition sans doute illusoire, et qui ne tenait pas assez compte des limites où chaque art se trouve nécessairement enfermé par la nature de ses moyens d'expression. N'importe, bien qu'en aucune de ses œuvres l'artiste ne nous ait donné la réalisation décisive d'un idéal si complexe et si vaste, il est beau, non moins que rare chez un peintre, de s'être haussé jusque-là. Si l'on joint aux deux grandes compositions de l'*Alexandre* et des *Chimères,* qui sont en ce musée, celle de la *Sémélé*, qui appartient à une collection particulière, on a

noté les trois plus puissants efforts de Gustave Moreau pour élargir et comme briser le cadre trop étroit de son art. L'*Alexandre,* du haut de son trône, au centre d'un décor fantastique, assistant au défilé des civilisations qui viennent s'incliner devant sa gloire, lui est apparu comme la plus haute figure des temps antiques, la plus digne de symboliser par son universel prestige l'humanité triomphante. Dans le commentaire écrit qu'il a laissé de sa conception des *Chimères,* ne semble-t-il pas que lui-même il ait eu conscience de l'insuffisance de son art pour exprimer ce qu'il avait à dire, et ne faut-il pas voir comme un aveu dans cette page si hautement littéraire que nous détachons ici? — « Cette île des rêves fantastiques — c'est le décor au centre duquel il place sa composition — renferme toutes les formes de la passion, de la fantaisie, du caprice chez la femme. La femme, dans son essence première, l'être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous la forme de séduction perverse et diabolique. Rêves d'enfants, rêves des sens, rêves monstrueux, rêves mélancoliques, rêves transportant l'esprit et l'âme dans le vague des espaces, dans le mystère de l'ombre, tout doit ressentir l'influence des sept péchés capitaux, tout se trouve dans cette enceinte satanique, dans ce cercle des vices et des ardeurs coupables, depuis le germe d'apparence encore innocente, jusqu'aux fleurs monstrueuses et fatales des abîmes... Ce sont des théories de reines maudites, venant de quitter le serpent aux sermons fascinateurs; ce sont des êtres dont l'âme est abolie, attendant sur le bord des chemins le bouc lascif monté par la luxure qu'on adorera au passage; des êtres isolés, sombres dans leur rêve d'envie, d'orgueil inassouvi, dans leur isolement bestial : des femmes enfourchant des Chimères qui les emportent dans l'espace, d'où elles retombent perdues d'horreur et de vertige. » — Une telle vision, il faut le reconnaître, bien qu'elle fût éclose dans le cerveau d'un artiste puissamment organisé pour les inventions plastiques, devait échapper, par sa complexité même, aux moyens expressifs de la peinture. Elle nous

paraît bien essentiellement du domaine de la poésie ou de la musique, les deux seuls arts dont les effets soient *successifs :* il me semble, pour ma part, y voir le thème d'une de ces riches descriptions littéraires comme celles de Gustave Flaubert dans sa *Tentation de saint Antoine,* ou d'une de ces grandioses illustrations musicales dont Hector Berlioz nous a laissé un exemplaire achevé dans son *Faust.*

Cet accord entre son génie propre et les moyens expressifs de la peinture, il fut donné à Gustave Moreau d'y atteindre en mainte œuvre de la maturité, dans cette série de peintures et d'aquarelles exécutées de 1871 à 1890 environ, grâce auxquelles il a le plus de chance de durer. Celles-là aussi, du moins la plupart, sont des interprétations plastiques de l'âme féminine, sous ses aspects les plus troublants, les plus inquiétants, les plus ardemment expressifs et vrais à travers les âges, d'une expression et d'une vérité non pas générale, comme dans cette vision des *Chimères,* mais plus individuelle, plus spéciale, toute condensée dans un type poétique légué par la tradition, que l'imagination moderne du peintre excelle à rajeunir pour nous. Tels sont bien le sens et la portée de la *Léda* et de la *Messaline ;* tels aussi ceux de la série des figures empruntées à l'Ancien Testament, auxquelles il sut communiquer une vie nouvelle, tout en respectant leur antique et légendaire signification. J'ai nommé les *Dalila,* les *Bethsabée,* la *Courtisane orientale*, surtout les admirables *Salomé,* dont le nouveau musée contient deux exemplaires peut-être supérieurs à ceux qui jadis furent tant vantés. Là réside la véritable gloire de Gustave Moreau, son incontestable réussite, parce que là seulement son cerveau s'est trouvé complètement d'accord avec sa main... Lorsqu'en fin de compte on se demande quel fut l'apport personnel de cet artiste, et par où justement il aura chance de s'imposer à ceux qui lui succéderont, il paraît légitime de préciser son influence en marquant le retentissement qu'il pourra exercer sur l'esprit de ceux qui viendront demander à ses œuvres une consultation d'esthétique

supérieure. Et peut-être faut-il reconnaître que l'ensemble, tel qu'il se présente en ce nouveau musée, est plus remarquable encore par la vertu de son enseignement que par la beauté de sa réalisation. Lui-même il aimait à dire aux rares confidents de sa pensée : « Je serai le pont sur lequel vous passerez tous.» — On entend ce qu'il voulait indiquer par là. Il sentait, mieux qu'aucun autre, les lacunes de son œuvre. Il eût voulu des années et des années encore pour mener à bien leur réalisation, pour leur donner cette perfection qu'il imaginait en pensée et qui eût exigé plusieurs vies d'homme. Mais ce qu'il sentait aussi, mieux que personne, c'est que cette œuvre, telle qu'elle est, avec ses insuffisances avouées, aussi bien qu'avec la magnifique richesse de ses tendances, la complexité de ses recherches et la noblesse de son idéal, était un inépuisable trésor pour ceux qui plus tard viendraient l'interroger — car ils y trouveraient des voies nouvelles d'art, et des moyens d'expression nouveaux également.

Nous voici naturellement conduit à examiner la question de l'*Enseignement* du peintre, qui tint une si grande place dans la dernière partie de sa vie. Ce seul point de vue suffirait à distinguer Gustave Moreau de tel autre grand artiste, à préciser une fois de plus les liens étroits qui le rattachaient à la tradition. Il est à cet égard deux sortes de créateurs. Je me représente mal un Delacroix par exemple dépensant son activité à quelque autre emploi que celui d'une incessante production d'œuvres peintes. Trop continue chez lui est la poussée inventive, trop despotique la force de l'instinct qui dirige la main, pour lui permettre de dériver dans un autre sens une activité si absorbante. Je crois bien qu'en fait, et à la prière de quelques amis, il tenta de fonder un atelier; mais cet effort n'eut aucun succès : il ne pouvait en avoir, et ce sont raisons d'ordre tout psychologique qu'il en faut donner. Sous ses dehors d'homme du monde, le maître du romantisme était, dans le développement de sa vie intérieure, un exemplaire accompli de solitaire, lequel, à vrai dire, en égoïste de

génie, et qui avait raison de l'être, ne s'intéressait qu'à lui-même : pour ce motif, il eût fait le plus détestable des éducateurs.

Rien de pareil chez Gustave Moreau. A mesure qu'il atteignait à une compréhension plus large et plus haute de la vie, à mesure que s'épuraient ses idées, il en venait à détourner sa sympathie intellectuelle vers ceux qui lui en semblaient dignes. Il devenait de plus en plus « amoureux des âmes », suivant la belle expression d'un saint qui fut aussi le plus merveilleux des directeurs spirituels...; et c'est bien la première condition pour être un éducateur. Tous ceux qui furent admis dans l'intimité de ce rare esprit ont été unanimes à reconnaître la variété, l'abondance de ses points de vue, la magnifique érudition qui leur servait d'assise solide, l'éloquence et la vie dont il savait les animer, tellement qu'à certaines heures il était permis de douter si c'était bien un peintre qui s'adressait à vous! Quelques-uns seulement ont pu dire avec quelle sollicitude affectueuse et tendre il veillait au développement de ceux qui lui paraissaient doués, comme il aimait à les guider, à leur donner ses conseils, à les faire bénéficier de son expérience, dans cette période inquiète des débuts, bref à leur épargner, autant qu'il est possible, ces affres du doute qui torturent les meilleurs... Et voilà bien le véritable *éducateur*, celui qui, prodiguant son esprit, donne aussi quelque chose de son cœur, habile à vivifier par la sympathie ce qu'il peut y avoir de sec dans un enseignement trop précis!

On a vu le rôle considérable de la *Tradition* dans sa production personnelle, et de toutes nos forces nous nous sommes appliqué à montrer ce qu'elle imprima d'unité à son œuvre. Elle fut de même l'inspiratrice de son enseignement. Le peintre qui, parvenu au seuil de la maturité, et déjà en possession de ses moyens, avait consacré plusieurs années à se refaire une éducation de l'œil et de la main, en venant interroger les maîtres dans leur patrie, celui qui, dédaigneux du succès immédiat et facile, donnait ce noble exemple de cons-

cience artistique et d'idéal transcendant, était préparé, mieux que tout autre, à célébrer l'efficace vertu d'une méthode qu'il avait pratiquée jusqu'à la divination. Rien n'égalait, au dire de ses élèves, la variété et la profondeur de ses vues, lorsque, dans une salle du Louvre, devant les œuvres des différentes écoles, il commentait les manières diverses dont s'affirma le génie plastique. Et ce n'était pas seulement en interprétant pour eux les secrets du métier, mais par une consultation d'esthétique supérieure, qu'il savait intéresser leur esprit et passionner leur attention.

En jugeant l'effort, si ardent et si convaincu, de ce qui fut son enseignement public, il est légitime de se demander quel eût pu en être le résultat, s'il avait été donné au peintre de l'inaugurer dix ans plus tôt. On sait comment les choses se passèrent. Appelé à l'École des Beaux-Arts quand il avait dépassé la soixantaine, il ne pouvait en conscience espérer pour son effort des prolongements infinis. N'importe, il avait trouvé à son activité une voie nouvelle, et comme une révélation, nouvelle aussi, de lui-même. On le vit alors, lui qui avait l'esprit occupé par tant de travaux, vieillard allègre et plein de feu, se consacrer à sa tâche, avec l'ardeur de la jeunesse et la foi de l'apôtre qui remplit une mission. N'avait-il pas charge d'âmes en effet, et, parmi celles qui lui étaient confiées, n'allait-il pas connaître cette joie, récompense suprême des éducateurs, de découvrir celles qui méritaient son attention ? Comment n'en eût-il pas rencontré parmi cette jeunesse qui ne demande qu'une chose, c'est qu'on s'impose à elle par le prestige d'un vrai talent et l'autorité d'une parole convaincue ? Toujours un maître trouvera de l'écho en des âmes jeunes, mais à une condition, c'est qu'il sache l'éveiller, et toujours aussi l'unique secret en sera cette *sincérité* qu'en termes magnifiques a su vanter Carlyle. Parmi la foule de ces débutants, Gustave Moreau eut tôt fait de discerner ceux qui étaient doués, et comme il allait à eux d'une bienveillante sympathie, ils vinrent pareillement à lui avec confiance et curiosité.

Alors il leur fut loisible d'entendre ce qu'ils ne soupçonnaient pas, c'est-à-dire un peintre qui n'était pas un manœuvre, et qui, sachant embrasser l'art d'un coup d'œil d'ensemble, développait des vues générales qu'il ramenait toujours au point précis où l'exigeait son enseignement. J'imagine qu'entre tous les témoignages que reçut Gustave Moreau au cours de ses dernières années, le moins doux ne fut pas celui de tels peintres d'ateliers voisins qui, lassés des trucs et des recettes qu'on leur enseignait à côté, venaient, d'une oreille curieuse, écouter ses leçons. Ils allaient jusqu'au Louvre, et quand le professeur y commentait devant ses élèves l'art des vieux maîtres, suivaient avidement cette parole qui les frappait par la nouveauté des points de vue et ne ressemblait en rien à ce qu'ils entendaient d'habitude.

Son influence se fût-elle révélée plus efficace, s'il avait été appelé à l'exercer sur de jeunes esprits dix ans plus tôt, aux approches de la cinquantaine ? Sans doute elle eût agi *individuellement* sur un plus grand nombre de sujets isolés; mais qu'elle ait été habile à constituer un *groupement*, je ne le crois pas. Le temps est passé des *Écoles*, au sens où jadis on entendait ce mot, c'est-à-dire avec ces liens traditionnels entre les différents membres qui les rapprochaient entre eux et leur donnaient à tous une commune origine. Depuis trop longtemps l'œuvre d'art n'exerce plus la moindre pénétration parmi les groupes, et le triomphe toujours croissant de l'individualisme crée au producteur une situation d'isolé. Si l'on y ajoute que la peinture est peut-être, de tous les arts, le plus difficilement accessible en son essence au génie français, celui qui demande, pour être compris, le plus de méditation et d'étude, — car le mot fameux de Goncourt : « Ce qui entend le plus de bêtises au monde, c'est un tableau », n'apparaît point comme un paradoxe, mais comme une observation rigoureusement vraie ; — si donc on veut bien assembler ces causes multiples, on conservera quelque doute sur l'avènement possible d'une école en notre temps. Mais quel bienfait c'eût été pour quelques-uns, si son rôle de pro-

fesseur avait commencé plus tôt!... Tout d'abord, à un plus grand nombre de sujets d'élite ou d'âmes de bonne volonté il eût, par ses exemples et sa parole convaincante, enseigné la haute mission de l'art, la fonction vraie de l'artiste, se résumant toute en ces mots : *s'exprimer soi-même,* et que, si l'on y apporte des soucis de carrière analogues à ceux qui peuvent hanter la cervelle d'un diplomate où d'un politicien, il est plus logique, sinon plus profitable, d'y renoncer dès le début. Comme conséquence, il leur eût appris à aimer les maîtres, dont nul, si fort soit-il, ne peut impunément méconnaître les leçons; mieux encore, à la faveur des hautes interprétations qu'il en donnait publiquement, il les leur eût fait comprendre, en leur montrant ce qu'est la bonne peinture et les mettant en garde contre l'innommable production moderne qui s'étale aux murs des Salons.

Tel fut son rôle auprès de quelques artistes qui, dès l'abord, eurent ce mérite de pressentir en lui le plus merveilleux éducateur, manifestèrent cette intelligence de se prêter à sa direction, et lui conservent une reconnaissance impérissable d'avoir bien voulu faire d'eux les confidents de sa pensée. Ils auront à se développer par la suite, chacun selon son tempérament, et peut-être en des voies tout opposées à celles qui furent les siennes. Là n'est pas la question, ou plutôt nous touchons au point le plus délicat, car on a si bien déformé la nature de son influence, qu'il importe de rectifier des erreurs trop souvent volontaires. Qu'il ait paru, à la suite de son enseignement public, et comme conséquence inévitable, un certain nombre de peintres empruntant ses sujets, pastichant sa manière, et bien entendu accentuant jusqu'à ses erreurs, nul n'y contredira...; mais, somme toute, qu'est-ce que cela prouve, sinon qu'il était doué, comme créateur, d'une puissante personnalité, et puis surtout que ces jeunes gens entendaient mal ses leçons et n'en retenaient que la lettre? Il prenait soin lui-même de leur cacher jalousement sa production, marquant par là ses intentions, et cette crainte de les voir influencés dans un

sens contraire à celui qu'il souhaitait pour eux. Je ne crois pas qu'une seule fois, au cours de ses lecons publiques, ou quand il développait en particulier ses idées d'art, il leur ait proposé d'autres modèles que les maîtres ayant reçu la consécration du temps, toujours en interprétant leur esprit, et s'appliquant à les prémunir contre le danger des imitations serviles.

Maintenant qu'il n'est plus, son musée parle pour lui, avec quelle singulière éloquence ! reflet de sa pensée toujours en travail et de ses préoccupations spirituelles. Il traduit une des âmes les plus riches de ce temps. Encore n'est-ce point cela que j'y vois avant tout. Ceux qui voudront prendre une exacte conscience de son rang d'artiste et de ses qualités de peintre trouveront, dans les collections particulières, mainte aquarelle, et même des morceaux de peinture qui, pour le fini de l'exécution, égalent, s'ils ne les dépassent, les plus beaux exemplaires que nous voyons ici. A cet égard même, je prévois certaines déceptions, et que la critique malveillante aura prise pour exercer ses rigueurs. En revanche, je ne sais rien de comparable à cet ensemble pour qui, se plaçant au point de vue tout psychologique de la formation d'un grand esprit et de son développement à travers cinquante années d'efforts, y cherchera, non pas tant des réussites accomplies que le plus précieux enseignement d'art, et surtout des *intuitions* d'avenir. Pour ceux qui viendront l'examiner sans parti pris, il m'apparaît le vrai continuateur de sa tradition orale, et je ne serais pas surpris, que le jour où s'affirma dans sa pensée l'intention libérale à laquelle nous devons cette fondation, Gustave Moreau eût été moins préoccupé de sa renommée posthume que de l'avenir des jeunes générations auxquelles il s'intéressait passionnément.

FIN



L'APPARITION



HERCULE ET OMPHALE

(Aquarelle.)



MESSALINE



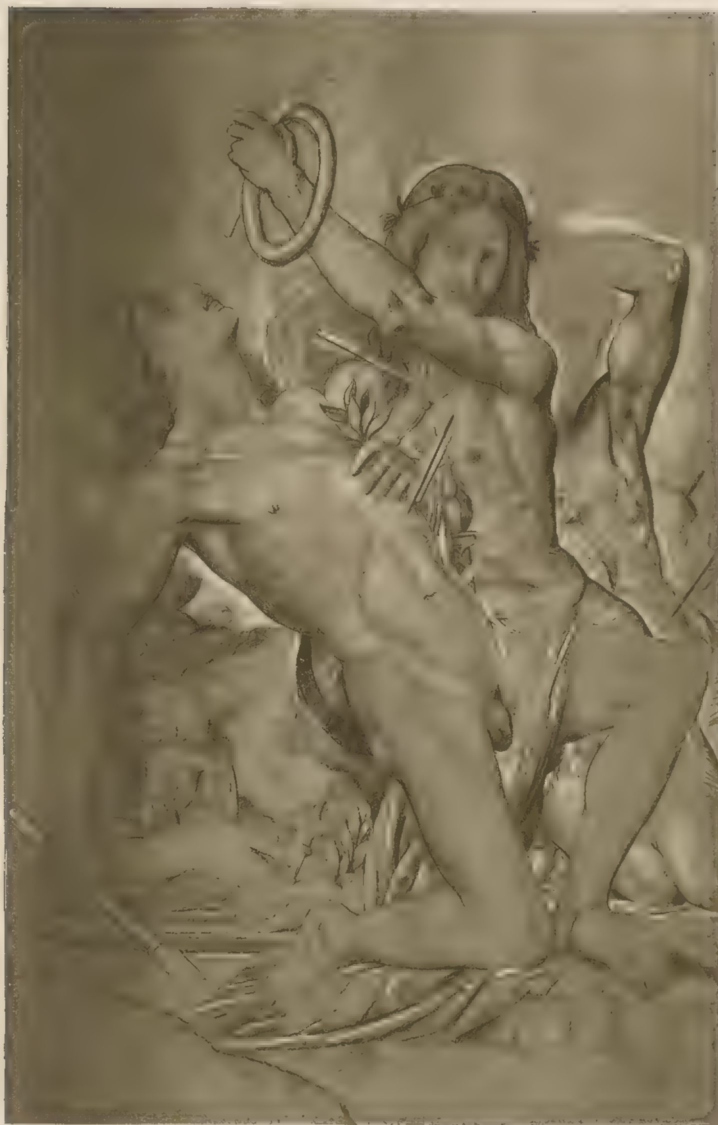
SALOMÉ
(Dessin)



Léda



Licornes



Pavillon de Hanovre Paris

FRAGMENT DU TYRTÉE



Licornes



Les Muses quittent Apollon



Les filles de Thestius



La fuite de Darius



Pavillon de Hanovre

Hésiode et les Muses



Les Mages



Léda



Jupiter et Sémélé



Fragment du Tyrtée



Les Prétendants



Société d'Édition Artistique — Déposé — Pavillon de Hanovre, Paris

PROMÉTHÉE



